



Ritmos e contrastes: cor e corpo nas iluminuras de Loyset Liédet (1420-1479)

Ritmos y contrastes: color y cuerpo en las iluminaciones de Loyset Liédet (1420-1479)

Ritmes i contrastos: color i cos en la il·luminació de Loyset Liédet (1420-1479)

Rhythms and contrast: Color and Body in the illuminated manuscripts of Loyset Liédet (1420-1479)

Vinícius Saebel LEMOS¹

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar as expressões imagéticas dos corpos e das cores em seus ritmos e contrastes. Em uma seleção de iluminuras do artista Loyset Liédet (1420-1479) nas *Crônicas* (MS Bnf 2643) de Jean Froissart (1337-1405), para além do aspecto formal, este trabalho perpassa pelas manifestações dos elementos Cor e Corpo como indícios de uma permanência desses temas na História da Arte e como ocorrência pontual do tempo medievo. Os níveis de compreensão da imagem, conforme explorados por Erwin Panofsky (1892-1968), aqui são expostos e desenvolvidos em suas camadas até o nível dos *valores simbólicos* no qual as cores cumpriram função substancial. Afinal, as iluminuras exerciam esse papel: trazer a luz – ou trazer à luz – ao manuscrito um fato ou uma narrativa imagética apresentada aos olhos do observador por meio das cores. As iluminuras, neste artigo, iniciam uma das *Crônicas* que relatam os feitos na *Guerra do Cem Anos* iniciada em 1337 entre a França e a Inglaterra, evento que perdurou até o fenecer da Idade Média, mas que ao ser passada a bico de pena no campo das Artes, serviu para esplendorar todo o vigor do *Gótico Tardio* e o ímpeto da nascente *Arte Flamenga*.

Palavras-Chave: Idade Média – Arte Flamenga – Iluminuras – Loyset Liédet.

Résumé: Cet article vise à analyser les expressions imagées des corps et des couleurs dans leurs rythmes et leurs contrastes. Dans une sélection d'enluminures de l'artiste Loyset Liédet (1420-1479) dans les *Chroniques* (MS Bnf 2643) de Jean Froissart (1337-1405), outre l'aspect formel, cette œuvre passe par les manifestations des éléments

¹ Historiador e Mestre em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). E-mail: viniciusaebel@gmail.com.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antiguidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

Couleur et Corps comme preuve d'une permanence de ces thèmes dans l'Histoire de l'Art et comme occurrence ponctuelle de l'époque médiévale. Les niveaux de compréhension de l'image, explorés par Erwin Panofsky (1892-1968), sont ici exposés et développés dans leurs couches jusqu'au niveau des *valeurs symboliques* dans lesquelles les couleurs ont joué un rôle substantiel. Après tout, les enluminures ont joué ce rôle: apporter la lumière – ou apporter de la lumière – au manuscrit un fait ou une imagerie narrative présentée aux yeux de l'observateur à travers les couleurs. Les enluminures, dans cet article, initient l'une des Chroniques qui rapportent les actes de la *Guerre de Cent Ans* qui a commencé en 1337 entre la France et l'Angleterre, un événement qui a duré jusqu'à la décoloration du Moyen Âge, mais qui une fois passé à la plume et à l'encre sur le terrain des Artes, a servi à splendide toute la vigueur du *Gothique Tardif* et l'élan de l'*Art Flamand* naissant.

Mots-clés: Moyen Âge – Art flamand – Illuminations – Loyset Liédet.

ENVIADO: 04.11.2020

ACEPTADO: 01.12.2020

I. Corpos, cores e lugares

Como os homens do final da Idade Média eram fascinados por procissões!² Esses cortejos cerimoniais no qual corpos eram exibidos, momentos em que as pessoas se representavam como grupo, tudo com certa ordem e em certa data. Com seus movimentos, os integrantes produziam uma riqueza de símbolos como se fossem performances no tempo e no espaço.³

As imagens dos santos percorriam as cidades nas datas comemorativas. Os flageladores lançavam sangue pelas ruas na tentativa de expiar seus pecados e clamar a Misericórdia Divina. Como andarilhos, os mendigos caminhavam na esperança de incitar e receber um gesto de caridade cristã. Havia também a procissão dos condenados, quando seus corpos eram apresentados por todas as ruas das cidades antes do seu fim no cadafalso.

Esses corpos transeuntes tiveram forte expressão na cultura imagética medieval. Não apenas por serem algo visível no cotidiano, mas como um meio de se revelar a *vivacidade* e a *presença* daquelas imagens.

² HUIZINGA, Johan. *O Outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 11.

³ BROWN, Elizabeth A. R.; REGALADO, Nancy F. "Universitas et comunitas: The Parade of the Parisians at the Pentecost Feast of 1313". In: ASHLEY, Kathleen; HÜSKEN, Wim. *Moving Subjects: Processual Performance in the Middle Ages and the Renaissance*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 2001, p. 117.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia* 31 (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antiguidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

É por meio do movimento dos corpos nas iluminuras que vemos a *perspectiva* medieval ser bem definida. Ao contrário do olhar fixo – uma visão puramente retiniana – como no Renascimento, a imagem medieval convida a ser percorrida pelo olhar.⁴ O caminho que traçamos com nossos olhos sobre as iluminuras de Loyset Liédet (1420-1475), revelam as formas que produzem movimentos; as cores que conferem matéria e significado; e o vestígio da História a ser revelado.⁵

II. Cortejos e ritmos

Nas primeiras linhas de sua longa narrativa, Jean Froissart (1337-1405) iniciou suas *Crônicas* ao incitar a necessidade imperiosa de que os fatos do seu tempo fossem conhecidos. A vida na corte, guerras, coroações, execuções. Para ele, todos os acontecimentos, honoráveis e justos, deveriam ser ordenados e registrados na memória para que, por fim, servissem de exemplo.

Loyset Liédet deu início a sua longa narrativa imagética por uma imagem que ocupa quase metade de um fólio. Um rico prelúdio para as mais de três mil páginas de manuscrito que o seguem – oitocentos e noventa e três apenas no primeiro volume dos quatro que formam a Crônica completa.

A primeira iluminura é duplamente emoldurada; primeiro por uma margem externa toda feita com folhas de ouro, o que faz reluzir ou evocar o momento que é disposto em nossa frente; na parte interna da moldura temos uma margem composta pelas cores azul e marrom com uma fina linha branca sobreposta.

A moldura é nitidamente um limite que tenta separar a imagem das coisas externas: das *marginalia*⁶ fitomórficas, das *drôleries*,⁷ de protegê-la das bestas e bombardas que a circundam, ou seja, tudo que ameaça a independência da imagem.

⁴ Sobre a manifestação da perspectiva como expressão de uma sociedade ver: PANOFKY, Erwin. *La Perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores, 2003.

⁵ As imagens religiosas têm o poder de tornar visível o mundo invisível, mas tem a função de trazer ao presente algo que não está. HEDEMAN, Anne D. *Advising France through the Example of England: Visual Narrative in the Livre de la prise et la mort du roy Richart* (Harl. MS. 1319).

⁶ Ver RANDALL, Lilian. “*Exempla as a Source of Gothic Marginal Illumination*”. In: *The Art Bulletin*. Vol. 39, n.º. 2, p. 97-107, 1957.

⁷ As *drôleries* são imagens de caráter cômico e bizarro que ficavam à margem dos manuscritos iluminados. Assim como outras *marginalia*, seu surgimento tem como uma de suas origens o desenvolvimento das *exempla*. Após ser difundido pelos pregadores franciscanos no século XIII, as *exempla* acompanhavam os sermões e utilizavam as fábulas e as anedotas para, por meio do

Imagem 1



Chegada da Rainha Isabel à França (1475), de Loyset Liédet (1420-1479). *Folio 1r*: Têmpera e folha de ouro sobre pergaminho. 17,3 x 21,1cm. BnF 2643. Paris.

O que por hora é um limite, também é uma zona de contato. Suas linhas emoldurais que formam ângulos retos na base inferior, são contrapostas na margem superior por uma curvatura das linhas que configuram uma espécie de arco, este é ornamentado

divertimento, acusar os males da sociedade. Tornadas corpo-imagético nas iluminuras góticas – as *drôleries* assumiram o papel de causar o riso. Geralmente apresentam temas que envolvem sexualidade, animais fantásticos, contos populares ou temas que se relacionam de diversas maneiras com o texto ou com a imagem central. Na imagem central que iniciamos este capítulo temos a apresentação harmoniosa e de leve movimento formando um ambiente cortês, todavia uma bombarda nas margens quer quebrar essa ordem, para tanto dispara um balaço que ameaça romper a imagem central.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia* 31 (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antiguidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

por um contorno ondulado que remete a *flâmulas douradas* – tão presentes no estilo *Gótico Flamejante*.⁸ Todo o conjunto proporciona uma imagem arquitetônica; como uma janela que nos é aberta, pela qual miramos o passado, e por onde o passado nos olha.

Nessa iluminura (**imagem 1**), temos no primeiro plano o encontro de Isabel da França (1295-1358), rainha consorte inglesa, com seu irmão Carlos IV (1294-1328), último rei capeto. Podemos identificá-los pelos brasões de armas no dorso de seus palafreiros; no animal à direita, a *flor de lis* em fundo azul para a casa Capetíngia; no animal à esquerda, temos a presença do *leão passante* em fundo vermelho e a mesma *flor de lis* capetíngia em fundo azul que identifica a casa Plantageneta.

Todavia, é necessário frisar que o brasão da Inglaterra foi acrescido das flores de lis somente durante o reinado de Eduardo III (1312-1377), filho de Isabel, ao reclamar para si o trono francês.⁹ Em vista disso, a imagem nos exorta que não tem a pretensão de representar o fato original como foi, ou ainda seguir alguma descrição textual presente na narrativa. Afinal, as imagens são importantes justamente por não serem o “produto do real e do ideal, mas porque produzem o real e o ideal”.¹⁰

Quant la royne Ysabeu fut arrive a Boulogne amsi comme vous avez ouy, son filz et le conte de Kent seront le cappitane de la vile, les bourgeois et l'abbe [...] au devant d'elle et la recueillirent moult honnourablement. Lyenmet et la lamenerent en la ville et la logeret en labbaye moult honnestement toute la compaignie.[...] Au tiers jour elle se partit et le mist en la voye et tant chemma par ses journee quelle sen vint a Paris. Le roy Charles

⁸ O *Gótico* em sua fase final, século XIV e XV, promoveu um acréscimo de curvas, de ondulações e tremulações que cobriam todo o arcabouço de um edifício. Este tipo de arte foi nomeada de *Gótico Flamejante* pelo seu visual curvilíneo que lembra uma chama. JANSON, H. W. *História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 306.

⁹ Eduardo III por ser pela linha materna descendente da família real francesa, lançou-se à pretensão ao trono francês. Porque com a morte do seu tio Carlos IV, a coroa franca passou para Filipe de Valois (1293-1350), o que abriu uma crise sucessória que deu início à *Guerra dos Cem Anos*. Ver TUCHMANN, Barbara W. *Um espelho distante: o terrível século XIV*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1991.

¹⁰ BASCHET, Jérôme. *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008, p. 9.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia* 31 (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antiguidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

son frere qui estoit¹¹ informe de la venue enuia encontre elle les pls grand de son royaume (JEAN FROISSART, MS BnF 2643, *folio* 4v).¹²

No encontro entre os irmãos no portão da cidade de Paris, ambos são seguidos por seus cortejos que se movimentam do plano interior para o primeiro plano da imagem. A ambientação cortês é formada por vários fatores: o gesto gentil e receptivo de aceno com os chapéus dos homens; a comitiva feminina – onde há uma grávida entre elas – aparenta caminhar lentamente; o leve inclinar de cabeças e dos troncos entre as figuras humanas principais.

Tudo nos apresenta um ambiente com ares de grande amabilidade entre os nobres envolvidos. Nem os animais se ausentam do feito. Os cavalos se reclinam graciosamente como seus senhores, cumprimentam os nobres e os outros animais, de tal maneira que os elementos integram uma movimentação rítmica suave, como se todos trilhassem um caminho sinuoso e, por fim, se encontrassem na parte central da iluminura; como se fossem as correntezas de dois regatos convergentes.

A cadência do movimento seguiria brandamente se não fosse rompida, ou contraposta, pelo galgo – típico cão de caça e companhia – na parte central da imagem. Após uma corrida, o animal aparenta cessar de modo abrupto seu movimento, o que faz esvoaçar sua capa e ostentar seus brasões. Além de sua ligeireza demarcar um ponto destoante, o cão acrescenta hospitalidade e fidelidade¹³ do seu senhor, afinal o irmão recebe e dá guarida à irmã como uma exilada que foi renegada pelo marido, o rei Eduardo II.

¹¹ *Estoit*, Pretérito do Subjuntivo do verbo *Estre*, forma antiga do verbo *Être*. Para esta transcrição e sobre outras palavras do francês antigo ver: GODEFROY, Frédéric. *Dictionnaire de L'Ancienne Langue Française et de tous se dialectes du IX^e au XV^e siècle*. Paris: Slatkine, 1982.

¹² “Quando a rainha Isabel chegou a Boulogne assim como vós ouvistes, seu filho e o conde de Kent, o comandante da cidade, mais os burgueses e o abade [...] de frente a ela a acolheram muito honradamente. A conduziram e a colocaram na cidade e a alojaram na abadia de modo muito honesto a toda sua companhia. [...] Ao terceiro dia, ela partiu e se colocou a caminho de Paris, caminhou tanto que neste mesmo período chegou à Paris. O rei Carlos, seu irmão, e os grandes nomes do reino da França que estavam informados da sua vinda, encontraram-na.” (tradução nossa).

¹³ “Entre os animais também domesticados pelo homem, há muitos casos que são merecedores de serem conhecidos: entre eles estão, mais particularmente, os casos dos mais fiéis amigos do homem: o cão e o cavalo (tradução nossa).” PLINY THE ELDER. *The Natural History* (traduction: John Bostock). London: Taylor and Francis, 1855, Livro VIII, 61, 1.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia* 31 (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antiguidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

Seja das pessoas que vêm do horizonte ou de dentro da cidade, toda a movimentação da marcha deste encontro traça uma curvatura quase parabólica que leva nosso olhar a continuar esse caminho para além dos limites da imagem.

III. O Amarelo: entre o ouro e a bÍlis

A cidade ao fundo foi feita detalhadamente por linhas retas e curvas que expressam a massa de blocos, tijolos e tábuas. Suas combinações formam o coroamento que a cidade recebe por meio de suas ameias, seus torreões, suas chaminés, seus campanários e seus palácios. Os edifícios são copiosamente elaborados no estilo arquitetônico do norte da Borgonha, características presentes até hoje como, por exemplo, na Prefeitura e no Campanário da cidade de Bruges com suas frentes escalonadas e suas janelas cheias de entrelaçamentos ornamentais.

As cidades são temas comuns para iluminadores, esses artistas que viviam, na maior parte da vezes, em meios urbanos.¹⁴ Se a História não nos legou seus nomes, os historiadores da arte os nomearam ao identificar seus patronos, mas também, suas cidades ou lugares de atuação como, por exemplo, o *Mestre de Rouen* (séc. XV) ou o *Mestre da Borgonha* (séc. XV).

A imagem 3.1 não nos precisa qual cidade fitamos. Poderia ser Orléans, Bruges, Dijon ou Londres.¹⁵ Qualquer cidade que pertencesse ao mundo do artista. Não há qualquer indicativo que a faça ser identificada: um brasão, um monumento, uma inscrição. Sabemos que o encontro ocorreu em Paris graças ao texto. Porém, não era comum que o iluminador desconhecesse o episódio textual, porque quando se prontificava a fazer uma iluminura, guiava-se às vezes apenas pelos resumos disponíveis no começo do manuscrito ou do capítulo – as chamadas *rubricas* – o que, portanto, torna normal uma possível divergência entre o relato do evento e a imagem. Ou seja, não há conflito somente por uma total liberdade no processo de criação do artista, mas porque sua referência, inicialmente, pode ser outra.¹⁶

¹⁴ COCKSHAW, Pierre. “L'image de la ville dans les miniatures des manuscrits présentés aux ducs de Bourgogne”. In: *Revue belge de philologie et d'histoire*. Tome 78, fascicule 2, 2000, p. 334.

¹⁵ Como sugerido na tradução das Crônicas pelo professor José Henrique Ruiz-Domènec, no qual identificou esta mesma iluminura como se fosse a chegada da rainha Filipa de Hainaut à Inglaterra.

¹⁶ AINSWORTH, Peter. “The Image of the City in Peace and War in a Burgundian manuscript of Jean Froissart's *Chronicles*”. In: *Revue belge de philologie et d'histoire*. Tome 78, fascicule 2, 2000, p. 297.

Os telhados desse imbricamento de construções (**imagem 2**) refletem em cor amarela tanto a riqueza das cidades mercantis flamengas, quanto o reflexo solar. Apesar de ser a mesma cor, mesma densidade, mesma luminosidade, o amarelo das construções aqui é ambivalente. Seu comportamento remete tanto ao dourado do iluminar do sol quanto ao dourado do ouro. Contudo, ambos possuem uma mesma razão: indicam a presença de luz.

Luz, tudo que ela toca se torna mais digno e, logo, é enobrecido. Serve como elemento de transição entre o espírito e a matéria. Ao ser lançada sobre o objeto, torna-o enriquecido¹⁷. Por isso, na representação da cidade abunda o amarelo dourado, pela riqueza que esbanja e pela luz que a faz brilhar. Como se toda opulência ali exposta fosse fruto de uma dádiva.

Imagem 2



Chegada da Rainha Isabel à França (1475), de Loyset Liédet (1420-1479). Folio 1r: Têmpera e folha de ouro sobre pergaminho. 17,3 x 21,1cm. Ms BnF 2643. Paris. (Pormenor).

Em contrapartida temos um outro tipo de amarelo nas roupas e nas manchas de umidade que escorrem das janelas externas da muralha, esse é o amarelo ordinário.

¹⁷ “Além disso, julgam os entendidos que a primeira forma corporal é mais digna que todas as formas conseqüentes, de essência mais excelente e mais nobre e mais se assemelha às formas que existem separadas. Ora, a luz é de essência mais digna, mais nobre e mais excelentes que todas as realidades corporais, se assemelha mais do que todos os corpos às formas que existem separadas que são as inteligências. Portanto, a luz é a primeira forma corporal.” ROBERTO GROSSETESTE. “[Sobre a Luz e a Gênese das Formas](#)” (tradução de Carlos A. R. Nascimento). In: *Trans/Form/Ação*, Marília, Vol. 1, p. 231.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antiguidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

Por toda a Alta Idade Média, o amarelo caiu do gosto, queda perdurou até a contemporaneidade.¹⁸ Deixou de ser puramente a representação do Sol, do Amor Divino, da riqueza e passou também a ser a cor da bília, da loucura, da traição, da mentira, do judeu. Eis sua ambivalência! A sua queda no gosto foi tão acentuada que afetou uma arte tradicional como a Brasonaria: o *amarelo heráldico* que aludia à pureza do ouro passou a ser chamado de *dourado heráldico* para romper com qualquer assimilação entre o indicativo de nobreza com a cor do mentiroso, do traidor e do apóstata.¹⁹

O rei capeto Carlos IV está trajado de amarelo (**imagem 1**), cor do garbo da veste nobiliárquica, apesar da França ter desde Luís IX o costume do uso da cor azul.²⁰ O artista flamengo distribuiu as cores usadas a partir de uma interpolação que assegurou a *policromia* da iluminura. Essa alternância inicia no grupo da direita, com as cores características do monarca francês, e segue conforme a paleta de cores referenciais na arte medieval: o azul, o vermelho, o verde e o amarelo;²¹ e acrescentadas as cores cinza, preta e branca que só terão um apelo mais forte no Mundo Moderno, principalmente nas regiões onde a Reforma Protestante solidificou a querela contra a opulência. O puritanismo protestante, então, terminou por construir nos territórios onde a Reforma foi mais intensa um mundo tido por eles como mais sóbrio: um mundo nas cores preta e branca.

A *cromoclasia* que tomou conta do norte da Europa no século XVI, entretanto, é a continuidade do regramento social estabelecido no medievo. O uso das cores e das vestimentas passou por grande esbanjamento na virada do século XIV para o XV.

Os tecidos dourados cheios de ornamentação, coifas e véus finos que cobriam as testas e têmporas raspadas das donzelas (**imagem 1**). As polainas que os homens calçavam, os chapéus requintados que vestiam, as esporas extravagantes que usavam. Eis todo um esbanjamento que trazia um nível de solenidade e, para os indivíduos no tempo de Loyset, ser solene era ser belo, e a beleza era a pompa.²²

¹⁸ PASTOUREAU, Michel. "Les couleurs aussi ont une histoire". In: *L'Histoire*, nº 92, 1986, p. 47.

¹⁹ PASTOUREAU, Michel. "Formes et Couleurs du Désordre: Le Jaune avec le Vert". In: *Médiévales*, nº. 4, 1983, p. 69.

²⁰ LE GOFF, Jacques. *São Luís*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

²¹ PERRIN, Michel. "Regards croisés sur la couleur, de l'Antiquité au Moyen Âge autour de quelques notes de lecture". In: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*. Nº 2, juin 2001, p. 154.

²² HUIZINGA, *op. cit.*, p. 430.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antiguidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

A rainha Isabel figura esse esplendor, seus contornos acentuam a feminilidade da sua silhueta, o vermelho, apesar de ser ligado à sensualidade, também é associado ao poder, à força, à vitória, à beleza, mas também é a cor da transgressão e da violência.²³ Na Idade Média, a roupa não se apresentou apenas como invólucro dos corpos que impedia a nudez de ser vista, mas também expressou uma realidade social que, por meio da aplicação de leis suntuárias, controlaram a modéstia e o luxo inapropriados.²⁴ O que interferiu, por fim, nas manifestações artísticas do vestuário. Por meio dela nos são reveladas a *massa*, a *forma* e o *peso* dos corpos que estavam ocultos pela indumentária.

IV. Os indícios do corpo

Neste séquito que flui na iluminura de Loyset Liédet, percebemos tanto na túnica do rei, quanto naqueles que o seguem (**imagem 3**), como as vestimentas são formas que se expressam pelo contorno linear e pela materialidade das cores. Nelas há uma forte presença do drapeamento. É na figura de Carlos IV que é demonstrado de modo mais acentuado o uso desta técnica. A qualidade do traço, que passa para quem olha uma boa qualidade do tecido, reflete a anuência social quanto aos costumes do vestuário. Feitas a bico de pena, as pregas são formadas por pequenas linhas que se tocam, se angulam e, no fim, produzem um movimento de serpenteio por todo o tecido.

Mesmo em uma pequena área na superfície de um pergaminho, o artista utilizou outros traços ainda menores que os usados nas pregas. Copiosamente dispostos, vemos essas linhas ora paralelamente ordenadas, ora a colubream a túnica para, no fim, formarem o sombreamento da roupa. Todos os efeitos produzidos por essas linhas – sombra e pregueado – atribuem à imagem um maior destaque, o que denota uma plasticidade empenhada no desenvolvimento de certo grau de realismo.²⁵

²³ Na mitologia grega e romana, Ares é o deus de pele vermelha, divindade da guerra e da violência. Na mitologia nórdica, Loki é o deus vermelho que traz a transgressão e o enrubescimento da pele. Ademais, por serem mais conhecedores da história romana, o ato transgressor de Júlio César em face ao rio de águas vermelhas, o Rubicão, fixou na imagética medieval o impulso arredo atrelado à coloração vermelha. Um exemplo é uma iluminura presente no Louvre de autoria de Jean Fouquet (1420-1481) na qual as legiões vestidas com a águia imperial germânica atravessam o rio de cor rubra.

²⁴ HEERS, Jacques. “La mode et les marchés des draps de laine: Gênes et la Montagne à la fin du Moyen Âge”. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n.º. 5, 1971, p. 1100.

²⁵ Por um longo período da Idade Média, pensou-se sobre o mundo como manifestação das aparências ou como uma realidade enganadora. Porém, em meados do século XIV há uma mudança dessa forma de entender. A *Peste Negra* (1347-1351) modificou este modo de encarar o real como

Imagem 3



Chegada da Rainha Isabel à França (1475), de Loyset Liédet (1420-1479). *Folio 1r*. Têmpera e folha de ouro sobre pergaminho. 17,3 x 21,1cm. Ms BnF 2643. Paris. (Pormenor).

algo ruim. Na Literatura e na Arte vemos surgir uma preocupação em expressar os aspectos da vida. Jean Froissart em suas Crônicas relatou e apregoeou o que viu dos fatos, ou que ouviu das testemunhas dos feitos de seu tempo. Nas Artes surgiu certo grau de ilusionismo. Loyset Liédet fez suas iluminuras ao seguir princípios da verossimilhança das formas e das cores, nelas não há o fantástico. DUBY, Georges. “Abertura”. In: DUBY, Georges (org). *História da Vida Privada 2: da Europa feudal à Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 10-11.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia* 31 (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antiguidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

A coloração da túnica de Carlos IV aponta diversas questões. Ela remete a uma cor real? Há alguma alegoria ou tema iconográfico? Neste momento em que os artistas se interessaram em evidenciar a realidade, percebemos a continuidade da significação das cores. Em nosso objeto, a possibilidade de discussão é ampliada quando se analisa o manuscrito como um todo *texto e imagem*.

Ao seguirmos os passos do cronista, sabemos que após prometer dar assistência à rainha Isabel e apoio para tomar o poder do reino da Inglaterra, o rei Carlos IV tornou sua irmã cativa e ameaçou entregá-la ao marido. Este descompasso de posição, ou ruptura, causa certa estranheza. Da mesma maneira que percebemos essa queda vil nas intenções do rei, o que podemos compreender do uso do amarelo? Sem dúvida, é a cor da pompa e da realeza, mas pode ser também o amarelo da felonía ou da loucura.

O Ocidente Medieval sempre teve o ímpeto de classificar e nomear as coisas.²⁶ Contudo, no mundo cromático dos medievais não havia muitos nomes de cores, pois elas não eram definidas pela tonalidade. As cores eram compreendidas pelo seu grau de pureza, e as diferenças entre tons eram a expressão da degradação da cor.²⁷ O vermelho puro é o *bom vermelho*, o vermelho mais opaco é o *mau vermelho*. Assim como o rei da França vestia azul, o simples camponês também vestia azul; porém, o primeiro usava um azul luminoso e denso; já o segundo usava um azul pálido e apagado.²⁸ Assim, também há um *bom amarelo*, do ouro e da luz, e um *mau amarelo*, do avaro e dos excrementos.

²⁶ Essa necessidade de ordenamento é visível na confecção de um manuscrito no *Scriptorium*, onde há um nome para cada ofício exercido: copista, rubricista, iluminador, marginalista, empastador, assim como é notória a pulsão pelo ordenamento e classificação na elaboração da *Summa Theologica* e da *Divina Comédia*. LEWIS, Clive S. *A imagem descartada: para compreender a visão medieval do mundo*. São Paulo: É Realizações, 2015, p. 28.

²⁷ Vale lembrar o *princípio da corrupção da substância* conforme o pensamento agostiniano. Onde não há substância totalmente corrompida, afinal por serem criadas como um *bem*, toda as substâncias nunca podem ser ruins ou completamente más. Isto lhe afetaria em uma *não existência*. Portanto, quando falamos de degradação das cores ou de uma cor boa e outra cor má, devemos compreender que não há um *maniqueísmo cromático*, mas uma hierarquia no leque das tonalidades. Sobre o tema, ver SANTO AGOSTINHO. *Confissões* (tradução de Maria Luiza J. Amarante). São Paulo: Paulus, 1997. livro VII, cap. 7.

²⁸ PASTOUREAU, Michel. *Une histoire symbolique du Moyen Âge*. Paris: Seuil, 2004, p. 146.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antiguidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

No canto superior direito do detalhe da imagem 3, é evidente a aplicação de um amarelo pouco luminoso como referência à umidade e ao dejetos, presente próximo das janelas e do banheiro no limite da muralha.

Apesar do que se pensa, sempre houve na Idade Média uma preocupação com o saneamento do corpo, todavia ela se intensificou nas cidades após os surtos de *Peste Negra* (1347-1351). Banheiros públicos e termas públicas são construções que serviram como espaço de convivência desde a Antiguidade não foram abandonadas, mas persistiram por toda História das Cidades.²⁹ A diminuição do hábito do banho é um fenômeno moderno que se iniciou drasticamente no século XV.³⁰ A partir desse período os banheiros recuam ao ambiente particular e as imersões em água deixam de ser por motivo de higiene e passam a ser uma prescrição medicamentosa.

Temos nesta iluminura três expressões do corpo: (1) O corpo na performance do cortejo e suas marcações rítmicas. (2) A expressão da sociedade como corpo social organizado em cidades e suas leis suntuárias. (3) E a presença indicial do corpo por meio dos seus dejetos.

V. Imagem e sociedade guarnecidas

Com uma ampla visão da cidade de Paris e com a chegada da Rainha Isabel aos portões da cidade, a primeira imagem se configurou por meio de uma visualidade mais externa e pela representação de um fato histórico singular. Em contraposição, a imagem 3.4 possui outro panorama. Há uma mudança tênue de um espaço aberto, demarcado pela paisagem e pela linha do horizonte elevada, transitamos para uma ambientação mais interna.

As imagens, assim como os hábitos dos homens nos séculos XIV e XV, passaram por um processo de interiorização e introspecção em vários aspectos, talvez reflexo dos hábitos de vida dos homens deste período.³¹ A fé tornou-se recôndita. A face pública da crença cedeu terreno ao pietismo.

²⁹ BOSSUEIL, Didier. "Espace et pratiques du bain au Moyen Âge". In: *Medievales*. Presse Universitaire de Vincennes, n° 43, 2002, p. 8.

³⁰ BRAUDEL, Fernand. *Civilização material, economia e capitalismo séculos XV-XVIII*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 96-97.

³¹ CANAVARRO, António A. R. "O discernimento espiritual na 'Imitação de Cristo'". In: *Humanística e Teologia*. Porto: Repositório Internacional da Universidade Católica Portuguesa, tomo XII, fascículo 1, p. 55-90, 1991.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antiguidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

A *Devotio Moderna*, condensada pelo opúsculo a *Imitação de Cristo*³² de Tomás de Kempis (1380-1471), foi a sistematização dessa convocação do homem a olhar para dentro de si. A sociedade se fechou. Os campos ficaram isolados, ou simplesmente mais distantes devido às mortes pela fome e pela peste. Vilas inteiras ficaram desertas, o que aumentou a distância entre as comunidades habitadas. O enclausuramento também foi excitado devido às guerras. Por questões de segurança, camponeses reuniram-se para formar o *castrum*, um conjunto de habitações em lugar mais elevado ou atrelado a uma fortaleza.³³ As cidades, do mesmo modo, em virtude da proteção de seus cidadãos e a pujança de sua vida citadina dependente das feiras e das guildas de ofício, limitaram seus espaços por meio de portões e pelo erguer de muralhas.

VI. A Batalha de Cocherel

A imagem I.IV nos transpassa a densidade dessa sociedade que se interiorizou. Assim como as cidades, a porta e a muralha criam barreiras que isolam as massas de corpos que a povoam. Cessados os surtos da peste, a morte findou sua colheita.³⁴ Por todas as áreas anteriormente afetadas, vimos surgir uma primavera de novos homens. A Europa passou por forte crescimento demográfico e aos poucos as cidades encheram-se e retomaram sua vitalidade, tal qual a iluminura de Loyset também nos ilustra esse repovoamento, ora expondo o interior, ora o exterior de um edifício no qual as paredes e muros são postos a darem transparência e a nada ocultar. Um indicativo da pintura como uma janela para o mundo conforme a visão de Alberti.

³² Essa interiorização, individualidade e sentimentalismo religioso marcaram o Cristianismo moderno. Seus reflexos foram mais fortes nos grupos protestantes históricos, entretanto, não deixou de ser manifestado na espiritualidade católica. A expressão da fé em comunidade eclesial e a forma especulativa da teologia foram polarizadas com o incentivo de um recolhimento pessoal e de uma espiritualidade ascética mais prática.

³³ CONTAMINE, Philippe. “Os arranjos do espaço privado - séculos XIV-XV”. In: DUBY, Georges (org). *História da Vida Privada, 2: da Europa feudal à Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 434-457.

³⁴ A dificuldade de se prevenir a mortalidade e a agressividade da doença no Ocidente Medieval é corrente na obra *Decamerão* (1348-1353). Giovanni Boccaccio (1313-1375) descreve um quadro trágico da cidade de Florença: E fu questa pestilenza di maggior forza per ciò che essa dagli infermi di quella per lo comunicare insieme s'avventava a' sani, non altramenti che faccia il fuoco alle cose secche o unte quando molto gli sono avvicinate. E più avanti ancora ebbe di male: ché non solamente il parlare e l'usare cogli infermi dava a' sani infermità o cagione di comune morte, ma ancora il toccare i panni o qualunque altra cosa da quegli infermi stata tocca o adoperata pareva seco quella cotale infermità nel toccator transportare. GIOVANNI BOCCACCIO. *Decameron*. Torino: UTET, 1956.

Imagem 4



A batalha de Cocherel (1470-1475), de Loyset Liédet (1420-1479). *Folio 284v*. Têmpera e folha de ouro sobre pergaminho. 16x21cm. Ms BnF 2643. Paris.

No canto superior direito, ao fundo da imagem, vemos alguns combatentes a cavalo e uma torrente de elmos e espadas enegrecidas e acinzentadas (**imagem 5**). Não há rostos visíveis. Seus corpos estão totalmente voltados para a ação, absortos pelo embate, pouco evidenciam sua frontalidade.

Sabemos pelas rubricas que foi na batalha de Cocherel (1364) que houve a tentativa de impedir a coroação de Carlos de Valois. No confronto estavam envolvidos o reino da França, comandado pelo ilustre condestável Bertrand Du Guesclín (1320-1380), e o reino de Navarra e da Inglaterra.

Imagem 5



A batalha de Cocherel (1470-1475), de Loyset Liédet (1420-1479). *Folio 284v*. 16x21cm. MS Bnf 2643. Paris. Pormenor.

Na iluminura, estes grupos são identificados pelas lanças com os estandartes, alongados de forma desproporcional, para que o observador consiga enxergá-los, é



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antiguidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

por meio delas que são apresentados o ritmo e o andamento da composição. O exército inglês é reconhecido pela flâmula com a inscrição *Aeneas*, visto que a História da Inglaterra está estreitamente ligada ao lendário fundador de Roma: Enéias.³⁵ O exército francês é identificado pela bandeira com as três flores-de-lis.

Apesar do tema da Guerra ser conforme à sociedade medieval, ou o remédio para o tédio daqueles nobres,³⁶ o artista borgonhês não dedica à batalha o foco da imagem, ela já foi vista distante, fez-se passado. Mas o assunto principal fica ao cargo do pacífico desenrolar da coroação de Carlos V. Ao contrário do seu quase contemporâneo Guillaume Filastre (1348-1425), ou do pintor Charles-Philippe Larivière (1798-1876), que focaram em suas obras a batalha em si, a imagem evidencia o pacífico desenrolar da coroação de Carlos V.

Ao permanecermos à direita da imagem I.IV, podemos observar uma procissão que rumo em direção ao interior da catedral. Um baldaquino cobre um casal de nobres vestidos com arminho e chapéu ornamentado. Antecedidos por outro grupo que ostenta tonsuras, paramentos litúrgicos, túnicas e chapéus, mostra a mescla de um grupo composto por nobres e membros do clero. Já no primeiro plano, essa procissão é guiada por dois acólitos que aspergem água benta e carregam a cruz, logo seguidos por dois presbíteros que, talvez, discutem algo sobre o livro litúrgico que portam.

Assim como na primeira imagem, o fluxo de pessoas se movimenta do interior da cena em direção ao primeiro plano, como se emanasse do fundo longínquo e passassem na frente dos nossos olhos. Todavia, enquanto esses ainda caminham para a cerimônia na parte interna da catedral, a assembleia já está reunida. O espetáculo da coroação, na parte interna da catedral, nos é apresentado de modo unitário e independente, tal qual uma casa de bonecas³⁷, em que uma das paredes foi subtraída para que a abertura lateral permitisse que observemos o espetáculo.

³⁵ Conforme a *Historia Regum Britanniae*, o primeiro rei da Inglaterra foi Brutus de Tróia, neto de Enéias, herói da *Eneida* de Virgílio (70-19 a.C) que, após partir da sua pátria, fundou uma Nova Tróia sobre o rio Tâmesa. Além disso, entre os medievais as Ilhas Britânicas têm este nome como derivação do nome de Brutus. Para o tema, ver GEOFFREY OF MONMOUTH. *Historia Regum Britanniae*. I, 2-18.

³⁶ BLOCH, Marc. *A Sociedade Feudal*. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 327.

³⁷ Ao comparar as imagens góticas francesas e flamengas em seu estudo sobre os primitivos flamencos, Panofsky refere-se ao modo que as partes internas de uma construção são mostradas a partir do lado de fora por meio de ocultação de paredes, o que lembrava ao historiador as casas de bonecas. Sobre o tema, ver: PANOFSKY, Erwin. *Los Primitivos Flamencos*. Madrid: Cátedra, 1998.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antiguidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

Partimos assim para a imagem VI, na qual vemos que a parede e o contraforte em forma de arco delimitam o espaço e sublinham a completude da ação que se desenrola, mas sobretudo agem como janela e como moldura que isola a cena.

No entanto, o detalhe que aparentemente é autônomo do todo é, também, a parte que salienta uma dependência maior da imagem com seu suporte. O piso elaborado como uma malha geométrica, a posição das linhas e das colunas mostram a relação do conteúdo com o ambiente,³⁸ no qual os rasgos de estilete no pergaminho serviram como base para a racionalização horizontal do espaço e para trazerem a visualidade do corte dos blocos de pedra.

O aspecto tectônico prossegue no eixo vertical. As paredes perpassam a iluminura de um extremo ao outro e, quando se correlacionam com a pluralidade das colunas, acentuam a verticalidade e favorecem a associação com a moldura. Contudo, é a perpendicularidade das linhas que definem na matéria do manuscrito o limite do espaço para a escrita e a iluminura. Esses traços são confrontados por uma dimensionalidade que apenas a pintura permite.

Se o nosso olhar percorre o movimento dos corpos que surgem da parte interna para a parte externa da imagem, há uma perspectiva que faz o caminho inverso na diagonal que inicia do canto inferior esquerdo e ruma em direção ao canto superior direito. Ou seja, do motivo principal do artista – a coroação – dirigimos a visão para a batalha. Uma geometria elíptica que se mantivermos nossos olhos neste curso, a visualidade finda, assim como o caminho que se desfaz nas brumas do azul turvo no horizonte.

Na cena reclusa, quatro bispos estão presentes, o que torna o momento mais magnífico, mais solene. O bispo no canto inferior esquerdo porta uma casula dourada ornada com motivos florais em vermelho. É um dos poucos que aparenta pronunciar ou entoar algo de cerimonioso, ao mesmo tempo que segura uma caixa que possivelmente continha a coroa ou o óleo de sagração.³⁹

³⁸ WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte. O problema da evolução de estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 2015, p. 167-199.

³⁹ “Quando chegaram à pia batismal, não estavam lá os santos óleos, mas uma pomba trouxe no bico um frasco daqueles óleos com os quais o pontífice ungiu o rei. Essa frasco está guardado na igreja de Reims, e os reis de França são sagrados com ele até nossos dias.” – JACOPO DE VARAZZE. *Legenda Áurea: vida de santos* (tradução, apresentação e notas de Hilário Franco Júnior). São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 159.

Apesar da lenda considerar Clóvis (466-511) como o primeiro rei franco ungido, coube a Pepino, o Breve (715-768) o fato histórico de ser o primeiro governante a receber a unção régia. A

Imagem 6



A batalha de Cocherel (1470-1475). Loyset Liédet (1420-1479). Folio 284v. 16x21cm. BnF 2643. Paris. Pormenor.

cerimônia ocorria com a imposição das mãos do bispo de Reims com o óleo santo. O óleo usado serviu como símbolo da Providência Divina na legitimação do monarca. Para o tema, ver BLOCH, Marc. *Os Reis Taumaturgos: O caráter sobrenatural do poder régio, França e Inglaterra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 68-82.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antiguidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

Conjuntamente aos outros três episcopos, cada um deles marca uma temporalidade na iluminura. Um está de joelhos na frente do rei, enquanto outro entrega o cetro como se prestasse uma *homenagem* ao coroado. Ao mesmo tempo, um terceiro ainda lhe impõe a coroa real. E o último eclesiástico, o que está acima de Carlos V, corre seu olhar pelo livro de ritual e torna o momento abençoado ao persignar aquele que é consagrado rei.

Ao vislumbrarmos a batalha, a procissão e os momentos múltiplos da cena de coroação, percebemos que há uma sobreposição dos tempos. No qual o antes, o durante e o depois coabitam na mesma superfície visual. Com isso, nos é aprestada não apenas a visão estática de um fato, mas somos colocados defronte ao *desdobramento de um evento*.

No interior no edifício é possível observar a separação nítida entre o *coro* e a *nave principal* por meio de um biombo (a *teia*). Assim, é marcado o limite que separa o espaço sagrado – no qual ocorrem os Divinos Mistérios –, do lugar profano.

A Nave é apresentada com profundidade por meio de três carreiras de colunas. Do ponto de vista do observador, as primeiras são aquelas localizadas atrás dos personagens na cena principal, são pintadas de coloração lilás, acrescentam altura e leveza ao edifício ao formarem arcos peraltados⁴⁰ e apoiarem aos trifórios.⁴¹ Outra fileira de colunas, com a coloração esverdeada, repete a mesma função que a anterior. Ao fundo, as colunas sustentam os *arcos quebrados* e as paredes. Todas as colunas são coroadas por capitéis ornados com volutas. As janelas, ainda ao fundo, permitem que toda essa área seja inundada por uma luz externa, o que reluz em todas as colunas e reflete certo brilho e polidez, demonstrando a boa qualidade do material necessário ao culto digno.

Sobre o *Altar-mor* que se localiza às costas dos bispos, estão dispostos o cálice sob o véu das alfaias e o missal para a realização da cerimônia cristã. Ainda sob o altar, está alardeado um painel com uma pequena cena da Paixão. Cristo na cruz é rodeado de dois personagens: um feminino e outro masculino, como nas Escrituras em que, na

⁴⁰ O arco peraltado possui seu centro antes do nível em que se iniciam as colunas. Diferente do arco de ponto médio, no qual o centro fica no mesmo nível do término do arco e no início da coluna, que seja, a metade de uma circunferência.

⁴¹ *Trifório* é a galeria superior com arcadas que ficam entre as abóbadas e a cobertura da nave lateral. Ver CHING, Francis D. K. *Dicionário visual de arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 150.

hora da crucificação no Calvário, a Virgem e São João estiveram presentes.⁴² Ambos usam o hábito de religiosos e estão prostrados em devoção e piedade para com o Crucificado. O painel é encimado pela figura de um bispo, provavelmente São Remígio (437-533)⁴³ um dos patronos do arcebispado de Reims.

VII. A roupa do rei

A cor dourada do altar-mor (**imagem 6**) assemelha-se às vestes dos bispos, pois todos portam ornamentação amarela que remete ao dourado, tonalidade à qual podemos aludir a afirmação de piedade e dignidade prestados ao culto divino e ao rito de coroação realizado. Porém, a coloração que se sobressai mais naturalmente, devido a sua luminosidade e densidade, é a cor azul.

De uma cor com pouca carga simbólica e ausente na liturgia, o azul ascendeu a uma elevada condição a partir do século XII.⁴⁴ Primeiramente, tomou impulso como atributo mariano. Serviu hegemonicamente como cor do manto da Virgem até o período barroco e a confirmação do dogma da Imaculada Conceição quando, então, as cores predominantes passaram a ser o dourado e o branco.

O *Gótico Internacional* proporciona alguns outros exemplos. O Díptico de Wilton (1395) e o manuscrito *Les très riches heures du duc de Berry* (1410) fazem saltar aos olhos a potencialidade do azul e sua mudança na sociedade. Somente à Virgem e aos anjos a cor é reservada. Estampada nas túnicas angelicais, o Paraíso se enche de azul. O Duque de Berry além de encomendar o famoso livro de horas, é figura presente nas iluminuras. O uso de um azul dispendioso⁴⁵ e de tonalidade densa é interessante.⁴⁶

⁴² Jo 19, 25-26.

⁴³ Na *Legenda Áurea*, São Remígio foi consagrado bispo de Reims aos 22 anos de idade. É por meio dele que, segundo a tradição hagiográfica, o rei Clóvis recebe o batismo e se converte ao Catolicismo.

⁴⁴ PASTOUREAU, Michel. *Bleu: Histoire d'une couleur*. Paris: Éditions du Seuil, 2006, p. 31-37.

⁴⁵ PASTOUREAU, Michel. “[Du bleu et du noir: éthiques et pratiques de la couleur à la fin du Moyen Âge](#)”. In: *Médiévales*, nº 14, p. 9-21, 1988.

⁴⁶ Sobre as origens da tinta azul antes da sua produção artificial ver AILLAUD, Georges-Julien. “[Pastel et Indigo ou les origines du bleu](#)”. In: *Revue d'histoire de la pharmacie*, nº 284, p. 13-20, 1990.

Imagem 7



Díptico de Wilton (1395). Anônimo. Têmpera sobre madeira; cada seção 47,5 x 29,2 cm. National Gallery, Londres.

Presente nas vestes dos nobres que passeiam e comemoraram a chegada da primavera e no céu pontilhada pelos astros e signos zodiacais, demonstram a mudança de posição dos irmãos Limbourg (1380-1416)⁴⁷ em comparação com o *Díptico de Wilton*. Se no primeiro a cor manifesta uma *perspectiva sagrada*, do corpo virginal assumpto ao céu e do coro angelical, o Duque de Berry encarna com seu séquito o azul natural, da perspectiva realista e profana consolidada no século vindouro, cor que se consolidou pelas vestes –como já vimos, veste e corpo se correlacionam. Ademais, na prosa e na poesia, o azul sobressaiu e foi contado e cantado pelo Ocidente Medieval. Em Guillaume de Machaut (1300-1377) ele é símbolo da lealdade:

⁴⁷ HUSBAND, Timothy B. *The Art of Illumination: The Limbourg Brothers and the Belles Heures of Jean de France, Duc de Berry*. New Haven: Yale University Press, 2008, p. 33-36.

Car jaune c'est fausseté / Blanc est joie, vert est nouvelleté / Vermeil ardeur, noir
deuil, mais ne doubt mie / que azur loyaute signefie (*Nowvians dis Amoureux*, f. 66v).⁴⁸

Imagem 8



Maio (1410). Paul e Jean de Limbourg (1380-1416). Tinta sobre pergaminho. 22,5 x 13,6 cm. Musée Condé. Chantilly.

⁴⁸ GUILLAUME DE MACHAUT. *Nowvians dis Amoureux*.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antigüidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

Guillaume usa o termo próprio da heráldica (*azur*). Todavia, com sua pena dedicada a falar do amor platônico, Jean Froissart escreveu um poema sobre o cavaleiro azul (*bleu*), onde percebemos a fusão entre as classificações e a concretização da lealdade e estabilidade em relação à cor:

Estre moult bien que la dame sera / A qui le bleu chevalier se tendra / Ne jusqu'a mort
il n'en partira / Comment qu'il ert. (*Le dit dou Bleu Chevalier*, 445-448).⁴⁹

É na confluência de conceitos no ambiente cortês, na duplicidade do costume devocional e do gosto em voga que a veste real do monarca francês se solidificou. Contudo, diferente da pompa em que foram representados do Medievo à Idade Moderna,⁵⁰ a imagem do rei da França sempre foi simples. Loyset Liédet mantém essa simplicidade, na qual a ornamentação do rei não ultrapassa as insígnias: a coroa, o cetro e o manto.

VIII. Corpo, Luto, Além

Até agora, o motivo das imagens confirma a animação, o luxo e a efusividade da vida dos nobres. Vimos a sutileza das procissões, a riqueza dos ornamentos, a profusão das cores de uma sociedade em transição. Entretanto, um mundo envolto em guerras de grandes dimensões, fome e peste não podia deixar de encarar uma condição a-histórica e universal: a morte.

O fim da Idade Média mudou o modo como os homens compreendiam o momento de passagem para o Além. A morte, até o século XIII, era algo a ser esperado serenamente, próximo do ambiente doméstico.⁵¹ Uma realidade que aproximou esta vida com o mundo invisível dos mortos, a proliferação dos relatos sobre aparições de

⁴⁹ JEAN FROISSART. *Poésie* (transcription: Auguste Scheler). Bruxelas: Académie Royale de Belgique, v. 1, 1870, p. 361.

⁵⁰ Como não lembrar de Luís XIV e Luís XVI? A cultura imagética que se estabeleceu nas pinturas do rei da França durante o Antigo Regime (sécs. XVI-XVIII) é rodeada de certa soberba. A presença do cetro, dos tronos luxuosamente elaborados e das poses elegantes construíram em nosso imaginário a figura de um rei sempre pomposo. Todavia, raríssimos são os relatos do uso dessas insígnias de fato. Sobre o tema, ver: PINOTEAU, Hervé. "[Insignes et vêtements royaux](#)". In: *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*. 2005.

⁵¹ LAUWERS, Michel. "Morte e Mortos". In: LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude (orgs). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial, 2002, Vol. 2, p. 257.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antiguidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

fantasmas é um reflexo curioso nesse tempo.⁵² Anteriormente escondida ao olhar pela ocultação da terra, agora a carne putrefata enchia as carroças funerárias e valas comunitárias, o que fez do traspasse algo violentamente tangível.⁵³ Como as imagens medievais, a morte foi uma realidade para ser vista e para ser tocada. A figura dos defuntos lívidos encheu o imaginário medieval. Nos séculos XIV e XV, a alegoria da *Dança Macabra* igualou Papas, reis, burgueses e camponeses no tema da ciranda fúnebre.⁵⁴

A maneira como uma sociedade pensa a existência ou não de uma vida após a morte modifica o comportamento humano. Essa postura, por fim, muda os aspectos culturais e religiosos.⁵⁵ Materializa-se em ritos, imagens e gestos. Inexoravelmente lembramos do luto, do pranto, da ausência.

IX. O Funeral

Comparada às outras imagens, a imagem 9 possui menor proporção, seu espaço é mais emaranhado e sufocante. No primeiro plano, um objeto comprido, retangular é carregado. Ao fundo, um grupo taciturno. Novamente o artista usa do movimento de uma procissão. Mas, esse instante não é do gáudio, é o do funeral. A imagem foi encimada em vermelho com a seguinte inscrição: “Le trespasent du roy Phle de france et le couronment de ton filz le roy Jehan”.⁵⁶

O escrito anuncia um contraste: uma deposição e uma coroação. Como cabeça do corpo social, o rei nunca morre. Há uma perpetuidade isolada do monarca. Já no instante do padecimento começa a cintilar a aurora de um novo governante.⁵⁷

Na imagem 9, todavia, vemos solidificado o instante do lamento e o rito do traspasse. Não era comum desconhecer a data do próprio nascimento ou dos outros, mas o

⁵² SCHMITT, Jean-Claude. *Os Vivos e os Mortos na Sociedade Medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 52.

⁵³ ARIÈS, Philippe. *Historia de la Muerte en el Occidente. De la Edad Medie hasta nuestros días*. Barcelona: El Acantilado, 2000, p. 136.

⁵⁴ HUIZINGA, Johan. *O Outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 221-245.

⁵⁵ COSTA, Ricardo da. “[A Morte e as Representações do Além na Doutrina para crianças \(c.1275\) de Ramon Llull](#)”. In: SANTOS, Franklin Santana (org.). *A Arte de Morrer - Visões Plurais*. Bragança Paulista, SP: Editora Comenius, p. 118-134, 2010, vol. 3.

⁵⁶ JEAN FROISSART, Ms BnF 2643, folio 191r.

⁵⁷ KANTOROWICZ, Ernst H. *Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p 193.

momento da morte era digno de ser notado, digno de memória. Temos na iluminura a formação do grande espetáculo dessa passagem, um prelúdio solene para a morte de um rei.⁵⁸ Filipe VI de Valois (1293-1350), o rei *Achado*, ou *Afortunado*, escolhido para suprir a crise dinástica francesa com o fim da casa capetíngia. Sob seu cetro o reino passou pelas duas calamidades do século XIV: a *Guerra dos Cem Anos* e a *Peste Negra*.

Imagem 9



Funeral do rei Filipe VI de Valois (1470-1475), de Loyset Liédet (1420-1479). *Folio 191r*. 12 x 9,5 cm. Ms Bnf 2643. Paris.

⁵⁸ DUBY, Georges. *Guilherme Marechal ou o melhor cavaleiro do mundo*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1987, p. 7-38.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antiguidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

Assim como a palavra Morte sempre é relacionada a ideia de movimento – afinal dizemos que a morte chega, vem, toma, retira – a procissão fúnebre surge, vem de fora da cidade, por detrás da igreja. Todos caminham em direção à parte interna da igreja, exceto a cruz onde pende o Cristo. Sua leve frontalidade o faz encarar o espectador, ora parece olhar compadecidamente o morto.

Ornado com o brasão francês e cortado por uma cruz vermelha, o caixão é carregado para sua última morada, quanto o corpo descansa até o Juízo Final. Sua tridimensionalidade fornece volume. Os acólitos estão vestidos com sobrepeliz na cor branca. Se aparecem túnicas vermelhas e cinzas de modo destoante, é por meio do rendado branco que, como um filtro, mantém a pureza do rito e dos envolvidos no traslado do corpo real. Tal como os tintureiros e os pintores, os teólogos fizeram parte do grupo dos especialistas em cores.⁵⁹ Para eles, o branco nunca foi dúvida. Não há um mal branco, como com o azul e o amarelo.⁶⁰ Desde o início, o Cristianismo consolidou o tom níveo como partícipe do conflito entre as trevas e a luz, o dia e a noite.

X. A Ocultação do Corpo

A cena do funeral nos faz presenciar esse conflito entre duas cores contrastantes. O branco, esperança da Ressurreição e da Salvação para o defunto; e o preto, do Luto e da Penitência dos vivos.⁶¹ Mediante essa dicotomia, os transeuntes são separados em duas massas de corpos: um sagrado e outro profano.

Ao pensarmos as relações internas, ou quando comparamos essa iluminura com todo o leque de imagens disponibilizadas no manuscrito de Gruuthuse, um ponto chama atenção: a massa de pessoas que seguem o caixão. Este encobrimento com o preto tornou as faces cabisbaixas. Seus rostos foram construídos de modo quase frontal, todavia, seus olhares e seus lábios revelam o sentido de pesar, mas não expõem as identidades presentes para além daqueles capuzes e sombras (**imagem 10**).

A veste se impõe ao corpo. As fronteiras mostram-se como se pintadas após a

⁵⁹ PASTOUREAU, Michel. “[Du bleu et du noir: éthiques et pratiques de la couleur à la fin du Moyen Âge](#)”. In: *Médiévales*, nº14, p. 9, 1988.

⁶⁰ PASTOUREAU, Michel. *Preto: história de uma cor*. São Paulo: Editora SENAC, 2011, p. 37.

⁶¹ PASTOUREAU, Michel. “L'Eglise et la couleur, des origines à la Réforme”. In: *Bibliothèque de l'école des chartes*, p. 203-230, 1989, tome 147.

indumentária. A corporeidade está novamente agregada ao volume da roupa e no jogo do esconder a carne. Os braços, as mãos e as cabeças que despontam, surgem como complementos do traje. Uma inversão na qual a matéria do corpo se apresenta tal qual um adereço. Sua existência se nota e se justifica pelo que esconde.

Imagem 10



Funeral do rei Filipe VI de Valois (1470-1475), de Loyset Liédet (1420-1479). *Folio 191r*. 12x9,5 cm. Ms BNF 2643. Paris. Pormenor.

Na parte direita deste conjunto, assim como o olhar evasivo do Cristo na cruz, algumas dessas faces ocultas nos encaram. A figura mais sorumbática está na extremidade: seu rosto está tomado pela sombra e parece nos instigar a espiá-lo. Em meio a esses olhares, sentimos que não somos mais estranhos, nossa presença foi constatada e percebida.

Esse ataque da visibilidade como consequência do desocultamento da nossa presença é intensificado por meio do caixão (imagem I.IX). O corpo escondido salta aos olhos



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antiguidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

por essa relação de *semelhança antropomórfica*,⁶² na qual o objeto carregado mantém as proporções do corpo humano e se inter-relaciona com os personagens e com a espacialidade da matéria que forma o humano. Por outro lado, o eclipse do corpo principal – o do rei morto –, causa o estranhamento das formas e prolonga nossa relação com a imagem, nossa busca pelo sentido, nosso encontro com o que está velado.

O tema da morte nos alcança pela sua universalidade humana. Contudo, também somos tocados quando a distância existente entre quem observa e o objeto visto é desdobrada. O encontro da morte é sentido nesse jogo entre o desocultar a corporeidade e o fato de sentirmos que não estamos alheios ao acontecimento. Em meio àquela procissão lúgubre, fomos notados. O véu que nos separava da iluminura se rompeu.

Conclusão

Se nessa iluminuras não há preocupação com a *mimesis* nas formas,⁶³ há nas relações entre os elementos da pintura. As cores vivas, a *dinâmica dos corpos*, o significado dos gestos, a ornamentação das vestes, a interação entre os planos, trazem ímpeto às imagens do nosso artista borgonhês. Elas estão presentes no manuscrito para dar seu próprio relato, para fazer de testemunha ocular quem as põe a vista.

⁶² DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 119.

⁶³ Como corrobora a tese de Panofsky, a Idade Média não ignorou os temas clássicos, mas usou das formas que lhe eram próprias para representá-los. PANOFSKY, Erwin. “Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da História da Arte na Renascença”. In: *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 64-87.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors
El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores
El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors
A cor da Antiguidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

Fontes

- JEAN FROISSART. *Poésie* (transcription: Auguste Scheler). Bruxelles: Académie Royale de Belgique, v. 1, 1870.
- BOSSUEIL, Didier. "Espace et pratiques du bain au Moyen Âge". In: *Medievales*. Presse Universitaire de Vincennes, n° 43, 2002, p. 5-11.
- GEOFFREY OF MONMOUTH. *Historia Regum Britanniae*.
- GIOVANNI BOCCACCIO. *Decameron*. Torino: UTET, 1956.
- GUILLAUME DE MACHAUT. [*Nouvians dis Amoureux*](#).
- JACOPO DE VARAZZE. *Legenda Aurea: vida de santos* (tradução, apresentação e notas de Hilário Franco Júnior). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- PLINY THE ELDER. *The Natural History* (traduction: John Bostock). London: Taylor and Francis, 1855, Livro VIII, 61, 1.
- ROBERTO GROSSETESTE. "[Sobre a Luz e a Gênese das Formas](#)" (tradução de Carlos A. R. Nascimento). In: *Trans/Form/Ação*, Marília, Vol. 1, p. 227-237.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões* (tradução de Maria Luiza J. Amarante). São Paulo: Paulus, 1997.

Bibliografia

- AILLAUD, Georges-Julien. "[Pastel et Indigo ou les origines du bleu](#)". In: *Revue d'histoire de la pharmacie*, n° 284, p. 13-20, 1990.
- AINSWORTH, Peter. "The Image of the City in Peace and War in a Burgundian manuscript of Jean Froissart's *Chronicles*". In: *Revue belge de philologie et d'histoire*. Tome 78, fascicule 2, 2000, p. 295-314.
- ARIÈS, Philippe. *Historia de la Muerte en el Occidente. De la Edad Medie hasta nuestros días*. Barcelona: El Acantilado, 2000.
- BASCHET, Jérôme. *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008.
- BLOCH, Marc. *Os Reis Taumaturgos: O caráter sobrenatural do poder régio, França e Inglaterra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- BLOCH, Marc. *A Sociedade Feudal*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BRAUDEL, Fernand. *Civilização material, economia e capitalismo séculos XV-XVIII*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- BROWN, Elizabeth A. R.; REGALADO, Nancy F. "Universitas et comunitas: The Parade of the Parisians at the Pentecost Feast of 1313". In: ASHLEY, Kathleen; HÜSKEN, Wim. *Moving Subjects: Processual Performance in the Middle Ages and the Renaissance*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 2001, p. 117-154.
- CANAVARRO, António A. R. "O discernimento espiritual na 'Imitação de Cristo'". In: *Humanística e Teologia*. Porto: Repositório Internacional da Universidade Católica Portuguesa, tomo XII, fascículo 1, p. 55-90, 1991.
- CHING, Francis D. K. *Dicionário visual de arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- COCKSHAW, Pierre. "L'image de la ville dans les miniatures des manuscrits présentés aux ducs de Bourgogne". In: *Revue belge de philologie et d'histoire*. Tome 78, fascicule 2, 2000, p. 331-338.
- CONTAMINE, Philippe. "Os arranjos do espaço privado - séculos XIV-XV". In: DUBY, Georges (org). *História da Vida Privada, 2: da Europa feudal à Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 434-457.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors
El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores
El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors
A cor da Antiguidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

- COSTA, Ricardo da. "[A Morte e as Representações do Além na Doutrina para crianças \(c.1275\) de Ramon Llull](#)". In: SANTOS, Franklin Santana (org.). *A Arte de Morrer - Visões Plurais*. Bragança Paulista, SP: Editora Comenius, p. 118-134, 2010, vol. 3.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DUBY, Georges. *Guilherme Marechal ou o melhor cavaleiro do mundo*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1987.
- DUBY, Georges (org.). *História da Vida Privada 2: da Europa feudal à Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GODEFROY, Frédéric. *Dictionnaire de L'Ancienne Langue Française et de tous se dialectes du IX^e au XV^e siècle*. Paris: Slatkine, 1982.
- HEDEMAN, Anne D. [Advising France through the Example of England: Visual Narrative in the Livre de la prinse et la mort du roy Richart](#) (Harl. MS. 1319).
- HEERS, Jacques. "La mode et les marchés des draps de laine: Gênes et la Montagne à la fin du Moyen Âge". In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, n.º. 5, 1971, p. 1093-1117.
- HUIZINGA, Johan. *O Outono da Idade Média*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- HUSBAND, Timothy B. *The Art of Illumination: The Limbourg Brothers and the Belles Heures of Jean de France, Duc de Berry*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- JANSON, H. W. *História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- KANTOROWICZ, Ernst H. *Os dois corpos do rei: um estudo sobre teologia política medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- LE GOFF, Jacques. *São Luís*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- LE GOFF, Jacques & SCHMITT, Jean-Claude (orgs.). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. São Paulo: EDUSC/Imprensa Oficial, 2002, Vol. 2.
- LEWIS, Clive S. *A imagem descartada: para compreender a visão medieval do mundo*. São Paulo: É Realizações, 2015.
- PASTOUREAU, Michel. "[Du bleu et du noir: éthiques et pratiques de la couleur à la fin du Moyen Âge](#)". In: *Médiévales*, n.º 14, p. 9-21, 1988.
- PANOFSKY, Erwin. *Los Primitivos Flamencos*. Madrid: Cátedra, 1998.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- PANOFSKY, Erwin. *La Perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets Editores, 2003.
- PASTOUREAU, Michel. "Formes et Couleurs du Désordre: Le Jaune avec le Vert". In: *Médiévales*, n.º. 4, 1983, p. 62-73.
- PASTOUREAU, Michel. "Les couleurs aussi ont une histoire". In: *L'Histoire*, n.º 92, 1986, p. 45-54.
- PASTOUREAU, Michel. "L'Eglise et la couleur, des origines à la Réforme". In: *Bibliothèque de l'école des chartes*, p. 203-230, 1989, tome 147.
- PASTOUREAU, Michel. *Bleu: Histoire d'une couleur*. Paris: Éditions du Seuil, 2006.
- PASTOUREAU, Michel. *Une histoire symbolique du Moyen Âge*. Paris: Seuil, 2004.
- PASTOUREAU, Michel. *Preto: história de uma cor*. São Paulo: Editora SENAC, 2011.
- PINOTEAU, Hervé. "[Insignes et vêtements royaux](#)". In: *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*. 2005.
- PERRIN, Michel. "Regards croisés sur la couleur, de l'Antiquité au Moyen Âge autour de quelques notes de lecture". In: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*. N.º 2, juin 2001, p. 153-170.
- RANDALL, Lilian. "[Exempla as a Source of Gothic Marginal Illumination](#)". In: *The Art Bulletin*. Vol. 39, n.º. 2, p. 97-107, 1957.



Ángel PAZOS LÓPEZ, José María SALVADOR GONZÁLEZ (orgs.). *Mirabilia 31* (2020/2)

Color from Antiquity to Baroque. Materiality and ideality of colors

El color de la Antigüedad al Barroco. Materialidad e idealidad de los colores

El color des de l'Antiguitat fins al Barroc. Materialitat i idealitat dels colors

A cor da Antiguidade ao Barroco. Materialidade e idealismo das cores

Jun-Dic 2020/ISSN 1676-5818

SCHMITT, Jean-Claude. *Os Vivos e os Mortos na Sociedade Medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TUCHMANN, Barbara W. *Um espelho distante: o terrível século XIV*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1991.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da História da Arte. O problema da evolução de estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.